

Um castelo para a memória

Almeida, Milton José de

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Almeida, M. J. d. (2007). Um castelo para a memória. *ETD - Educação Temática Digital*, 9(1), 229-265. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-73312>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Free Digital Peer Publishing Licence zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den DiPP-Lizenzen finden Sie hier:

<http://www.dipp.nrw.de/lizenzen/dppl/service/dppl/>

Terms of use:

This document is made available under a Free Digital Peer Publishing Licence. For more information see:

<http://www.dipp.nrw.de/lizenzen/dppl/service/dppl/>

UM CASTELO PARA A MEMÓRIA

Milton José de Almeida

RESUMO

Um estudo sobre a educação visual da memória em seu aspecto de Arte da Memória, através do programa iconográfico e político da Galeria de Francisco I, no Castelo de Fontainebleau, França.

PALAVRAS-CHAVE

Arte da memória; Iconografia; Política visual

A CASTLE FOR THE MEMORY**ABSTRACT**

A study on the visual education of memory in the case of Art of Memory, through the political and iconographical program of Francis I Gallery, in the Castle of Fontainebleau, France.

KEYWORDS

Art of memory; Iconography; Visual policy

Este é um estudo sobre a educação visual da memória em seu aspecto de Arte da Memória, arte secular que persiste ao longo do tempo, algumas vezes explícita, outras vezes atuando em segundo plano no cinema, na televisão, na propaganda política e até em locais imprevisíveis. Uma arte que fabrica uma rede de imagens, potentes e inesquecíveis, que faz e refaz mitos, ideologias visuais, cria outras, relega ao esquecimento tantas outras. Aqui o leitor tem um estudo sobre essa arte aplicada a um local feito para a fabricação visual do mito de um rei. Hoje, chamaríamos esse processo de fabricação da imagem e de propaganda visual, tão presente na política e na criação e perpetuação de mitos, na educação visual contemporânea. Ontem seriam as pinturas, as esculturas, salões e *studiolos*, hoje são as imagens da televisão, do cinema, de *outdoors*. Ontem, foram pintores, arquitetos, literatos, hoje são artistas, intelectuais, agências de propaganda. É com os olhos de hoje que peço a sua leitura para as imagens desse local antigo.

No século XVI, as cortes européias rodeavam-se de astrólogos e magos. Na França, Giulio Camillo Delmino¹ participou do forte ambiente mágico e hermético da corte de Francisco I (1494-1547), promotor e financiador de inúmeros artistas italianos, como Leonardo da Vinci, que está lá desde 1516, onde morre em 1519. Mais tarde, o rei traz, entre outros, o arquiteto Sebastiano Serlio e o pintor Rosso Fiorentino, para a construção e participação no programa visual do Castelo de Fontainebleau, que é visto como uma aplicação da *Arte da Memória* camilliana.

Giulio Camillo foi das principais figuras do círculo italiano, na França, que trouxeram o petrarquismo de caráter hermético e neoplatônico para a corte de Francisco I, seu entusiasta e mecenas. Camillo chegando a Paris, em 1530, levou um teatro, o *Theatro della Sapientia*, anterior à sua obra mais famosa, *L' Idea del Teatro*.²

Parece que houve muito entusiasmo entre os dois, ligados por desejos e ambições que se complementavam. Para o rei culto, com ambições a imperador, oferece Camillo o seu *Theatro* e os poderes da *Arte da Memória*:

Ó Cristianíssimo, ó felicíssimo Rei Francisco, estes são os tesouros, e as riquezas da eloqüência, que o servo de sua Majestade, Giulio Camillo, lhe prepara. Estas são as vias pelas quais ascenderá à imortalidade. Por elas, não somente na empresa latina poderá chegar a tanta altura, que os outros Reis do mundo perderão a vista, se quiserem olhá-lo de cima; mas ainda as musas francesas poderão, por estes ornamentos, andar a par com as Romanas e as Gregas. Viva mais feliz a sua grandeza, que se alguma coisa faltava aos muitos ornamentos do seu engenho, a grande estrutura com que eu lhe aparelho, certamente a trará.

E porque, na grande estrutura do meu teatro estão dispostos, em locais e em imagens, tudo o necessário para fornecer todos os conceitos humanos, as coisas que estão em todo o mundo, e não menos aquelas que pertencem a todas as ciências, e às artes nobres e mecânicas. Sei bem que estas minhas palavras produzirão espanto, e os homens ficarão incrédulos até que o efeito não lhes apareça aos sentidos. Assim, peço àqueles que lerão esta parte, que se contentem com um exemplo claro que eu darei, e que será indício de verdade: saibam, por favor, que antes que fossem ligadas as vinte e duas letras do nosso

*alfabeto, não estaria enganado alguém a quem fossem oferecidos vinte e dois caracteres, com os quais pudesse inscrever todos os nossos pensamentos, com os quais todas as coisas de que falamos pudessem ser escritas. Estas poucas letras, que estão no alfabeto, bastam para exprimir tudo. E a prova está nas mãos daqueles que escrevem.*³

O Castelo de Fontainebleau foi, no século XVI, um dos principais locais artísticos da Europa; foi nessa época criada a Galeria, para o Rei Francisco I, de quem leva o nome. Hoje, ela é um importante conjunto decorativo da Renascença, conservado na França. Sua realização deveu-se aos artistas italianos pelos quais o rei tinha um verdadeiro encantamento. Eles trouxeram um tipo de decoração, que aliava pinturas e estuques afrescados, e até o momento desconhecido na França.

Imagem 1

Situada no primeiro piso de uma ala construída em 1528 para ligar o apartamento do Rei à Capela da Trindade, a Galeria de Francisco I foi decorada, sob a direção do pintor Rosso Fiorentino, entre 1533 e 1539, e concluída em 1539. Com o comprimento de 60 metros e largura de 6 metros era, originariamente, iluminada de dois lados. As janelas situadas ao norte foram tampadas quando da duplicação da construção em 1785. Uma campanha de restauração, de 1960 a 1965, permitiu a descoberta, sob repinturas do XIX século, as cores originais dos afrescos.

O programa iconográfico da Galeria, composto de referências à Antiguidade, pretende ser uma exaltação do poder real, ao mesmo tempo, uma reflexão moral e religiosa. A Galeria é uma ilustração do Bom Governo do Rei que evita os perigos e procura a Paz e a Concórdia.

Francisco I levava seus hóspedes mais importantes a visitá-la. O Embaixador do rei da Inglaterra, Henrique VIII, conta, em 1540, como o Rei o guiou pela Galeria, cuja chave ele guardava consigo, e fala com admiração, não somente dos estuques e das pinturas, mas também do parquet e do forro de madeiras de diversas cores. O Rei, conhecido por contratar artistas italianos, como o arquiteto Sebastiano Serlio, os pintores Rosso Fiorentino e Lucas Penni, o ebonista Francisco Scibec de Carpi, era também conhecido por seu apoio às letras. Cercava-se de poetas, e encomendava traduções de escritos gregos e latinos, em 1539 oficializou a língua francesa, falada em Paris e no Norte, como a língua do Estado. Em 1530, havia fundado um Colégio Real de leitores que vai se tornar o Collège de France.

I - Rosso Fiorentino e Francesco Primaticcio na Galeria de Francisco I

Francisco I, promoveu o Castelo de Fontainebleau à condição de principal residência real, e com suas reformas e ampliações, a cargo de um grupo de conhecidos artistas italianos, a corte francesa tornou-se um centro importante de criação artística. Entre outros artistas, além de Rosso e Primaticcio, vale lembrar a presença de Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto, e Francesco Salviati. Lembremos também a presença de intelectuais italianos, como o autor que temos estudado, Giulio Camillo.

Rosso Fiorentino (Florença, 1494 - Paris, 1540), teve intensa vida artística na Itália antes

de vir à França, a chamado de Francisco I, para o qual criou diversas obras, principalmente no programa visual e ideológico da Galeria de Fontainebleau. Mais que um pintor, Rosso transformou-se num artista da corte, criando e produzindo decorações, projetos de arquitetura, tapeçarias, estuques, esculturas, objetos e também decorações efêmeras para bailes e festas.

Poucas obras suas sobreviveram na França. Certamente, uma das mais importantes é a Galeria em estudo, na qual se demonstra o seu poder de invenção e realização, e está certamente baseada nas idéias deixadas por Giulio Camillo, quando de sua estada na mesma corte francesa, à mesma época. É um programa visual de Arte da Memória, que pressupõe um percurso ordenado por imagens que deveriam ser percorridas em paralelo, tendo em vista que as imagens vão se opondo frente à frente.

Rosso Fiorentino, muito culto - lia e traduzia as fontes latinas e os clássicos latinos, como Ovídio, além de conhecer bem o grego - aqui na Galeria utiliza diversos meios plásticos em composições que trazem o entrelaçamento de diferentes histórias da mitologia grega e do cristianismo, expressas visualmente no entrelaçamento de diferentes materiais, que muitas vezes se sobrepõem: pintura, esculturas em gesso, altos-relevos, frisos, inscrições, molduras alegóricas, madeira, cores e dourados. É como se Rosso cancelasse as fronteiras tradicionais entre essas artes, numa composição arquitetônica concebida para ser um lugar memorável, e criasse um programa de propaganda política, utilizando um arsenal de histórias e imagens tradicionais de mitos e lendas gregas, em moda na época, interpretados sob chave cristã, sem se importar em distinguir origens.

Por exemplo, é o que percebemos quando colocamos lado a lado, a sua "A morte de Adônis" da sessão 7 da Galeria com a "Deposição de Cristo", pintada por ele para a amante preferida do Rei, Anne de Montmorency, também mecenas de Rosso, para o Castelo de Echouen, hoje no Museu do Louvre.

Imagem 2

Francesco Primaticcio (Bologna, 1504 - Paris, 1570), arquiteto, pintor, escultor, estucador, desenhista, criador de roupas para mascaradas, e de decorações para festas, após a morte de Rosso, continuou sua obra no programa visual da Galeria de Francisco I, e foi o principal superintendente das obras do Rei em Fontainebleau.

Imagem 3

Nascido em família nobre, que o havia destinado ao comércio. Primaticcio, após uma estada em Veneza trabalhou na decoração do Pallazzo Te, em Mântua, para Federico Gonzaga, onde aprendeu a manejar as cores e trabalhar o estuque. Também aí, desenvolveu a habilidade de dirigir um grande canteiro de obras e as relações do desenho com as formas e técnicas de arquitetura e engenharia. Foi convidado por Francisco I, por volta de 1531, para realizar pinturas e para as reformas dos aposentos reais em Fontainebleau, que estavam sendo levadas a cargo por Rosso Fiorentino. Antes, para essa tarefa, o Rei havia convidado Michelangelo, que não aceitou o convite.

Depois de Francisco I e Henrique II, que o enviaram diversas vezes à Itália para missões artísticas e de compras de obras de arte, Primaticcio trabalhou ainda, na França, sob os reis

Francisco II, e Carlos IX.

II - Planta e Descrição

A Galeria de Francisco I pode ser vista como um programa visual alegórico concebido como o testemunho do pensamento, das convicções filosóficas e religiosas, e da atitude moral do rei Francisco I, um conjunto de significações simbólicas a ser recordado cada vez que aquele local - lugar da memória - fosse freqüentado.

Imagem 4

Essa criação e composição de Rosso Fiorentino é composta de pinturas, altos-relevos, estuques, esculturas e inscrições e perfazem uma rede de alusões, algumas mais claras, outras obscuras, outras muito sutis. Suas imagens aludem a pessoas e acontecimentos específicos, através da mitologia, das histórias do Velho e Novo Testamento, e muitas tornaram-se difíceis ou impossíveis de decifração. Não há documentos sobre o programa ideológico da Galeria, nem sobre as imagens utilizadas. Enfim, faltam documentos que ajudem a sua decifração.

As imagens, afrescos, estuques, pinturas, esculturas estão organizadas em 12 divisões, marcadas por vigas transversais e se estendem ao longo das paredes longitudinais da Galeria. Representam conjuntos alegóricos, cujas imagens relacionam-se umas com as outras, num jogo de significações mútuas.

Opondo-se, ou se complementando, com o conjunto imediatamente em frente, as imagens solicitam uma interpretação simultânea. Esse método de mútua correlação por alusão é muito comum em obras da época, principalmente aquelas de configuração maneirista e neoplatônica, e é extremamente adequado às composições de locais e imagens da Arte da Memória. Foi muito utilizado nos "*studiolo*"s⁴ - pequenos estúdios ou aposentos privados com pinturas, objetos, esculturas, entalhes, gabinetes privativos, ou pequenas capelas, alguns claramente construídos e orientados pela Arte da Memória.

Entre cada duas vigas transversais há um grande quadro principal, enquadrado entre dourados, entalhes, cercado de figuras em estuque, ou pinturas, ou falsos mosaicos ou mármore. O quadro principal traz o tema central, e as imagens que o rodeiam, em diversas técnicas, trazem motivos secundários que se relacionam com ele. Esse espaço entre vigas, define as seções do programa visual.

Os quadros principais podem vir ladeados por relevos narrativos, ou mesmo pinturas narrativas, ou também por grandes figuras ou grupos de figuras pintados ou em gesso, como cariátides, ou também esculpidos em relevo. A relação dessas figuras com o quadro principal, muitas vezes, fica vaga, apesar de quase todas as figuras representadas nas diferentes imagens dessa Galeria parecerem relacionar-se indefinidamente, dentro de cada enquadramento, e entre elas todas, e todo o programa visual.

As bordas superiores dos quadros principais trazem sempre o emblema simbólico de

Francisco I, a Salamandra Real. Nas bordas inferiores, às vezes, há um motivo ornamental que imita uma folha de papel com a borda revirada, uma caixa de texto. O restante, em volta do quadro, vem preenchido quase completamente por anjinhos, animais, frutas, flores estilizadas, motivos decorativos.

III - O Programa visual de Rosso Fiorentino.⁵

As interpretações abaixo referem-se às pinturas de Rosso Fiorentino. Não as de Primatício, como a Danae, que figura no centro da sala, que fogem ao programa inicial de Rosso. Nessa interpretação sigo principalmente as exaustivas indicações de Panofsky.

1. A Mística Visual da Realeza. Epopéia

Imagem 5

As quatro primeiras seções apresentam principalmente: O Rei, sua glória como herdeiro do trono enviado de Deus. Protetor e promotor da unidade nacional. Sábio e virtuoso, como Cristo e Alexandre. Somente nessas seções ele aparece *em pessoa* mas figurado cada vez diferentemente: como Rei aceito entre os deuses que faz sua entrada feliz nos Céu, como criança, como soberano ideal, e como elefante.

Seções 1 e 2 - “A Ignorância Banida” e “O Sacrifício”

Seção 1. “A Ignorância Banida”

A Ignorância é expulsa. Sai e deixa atrás de si diversos personagens com olhos tampados: os Vícios cegos, e também a sua mãe, gorda e cega, com um cajado. Ao fundo o Rei Francisco avança triunfal para dentro do palácio de Júpiter. A inscrição *Ostium Iovis*, "Entrada de Júpiter", assinala a entrada do palácio.

Há também dois vasos, respectivamente grafados *Bona* e *Mala*. Segundo I
retira de cada uma dessas urnas o bem e o mal que dispensa a cada homem.⁶

Imagem 6

O Rei segura uma espada e um livro, que são atributos simbólicos que o qualificam como um soberano virtuoso, dedicado às artes da paz e às da guerra: “Como um sol que clareia toda escuridão, revela aos olhos dos bons espíritos da França, a bandagem negra da ignorância”, escreveu Joachim de Bellay.

Imagem 7

À volta do quadro, no enquadramento, estão figuras em estuque representando os vícios gerados pela Ignorância. Há um sátiro masculino de um lado, um feminino do outro, com seus filhos, e estão em pé num pedestal que é sustentado por três cabeças caprinas que aludem à Luxúria. O tema dos vícios ressoa também nas máscaras das cariátides e no centro inferior: a Duplicidade, a Mundanidade e a Mentira.

Como a virtude personificada do Sonho de Cipião, de Cícero, pintada por Rafael, o Rei Francisco, segura ao mesmo tempo um livro e uma espada: atributos complementares que o designam como um soberano virtuoso dedicado às artes da paz e as da guerra, como fora

outrora César.

A decoração da enquadramento desenvolve o tema da pintura central. Vemos emblemas de vícios engendrados pela Ignorância: os sátiros, um masculino e um feminino, e cada um com seus filhos, estão como cariátides, em pé sobre um pedestal sustentado por 3 cabeças caprinas, símbolos da Luxúria. As máscaras ao lado das cariátides e no cartucho inferior, são símbolos da duplicidade, da mundanidade e da mentira.

Seção 2. “O Sacrifício”

A significação dessa pintura é obscura. Segundo Panofsky o personagem com a tiara seria um sacerdote judeu, cristão ou pagão, conforme apresenta a iconologia do Zelo, em hábito de Sacerdote, de Cesare Ripa: “um certo amor à religião que solicita que o serviço divino seja assegurado com toda sinceridade, pontualidade e diligência”.

Imagem 8

Esse personagem seria São Francisco de Paula, a quem o rei devia seu nome, e de alguma maneira, também sua existência e sua coroa. Francisco de Paula, nascido na Calábria, foi em 1482 para a França e aí permaneceu até morrer, e teve a devoção admirativa da família real.

Imagem 9

Essa versão de Rosso seria, então, uma homenagem ao santo “taumaturgo” e uma celebração do nascimento de Francisco I sob auspícios felizes. Nessa imagem, vemos pessoas que esperam a cura ou já estão curados, e as oferendas votivas suspensas nas árvores destacam a fecundidade. Aos pés do grande sacerdote, uma mãe com uma criança, domina a cena, e talvez represente Luísa de Savóia com Francisco I. Três jovens nobres, com vasilhas de vinho, foram acrescentados, figuras que remetem à celebração de uma *festa de nascimento à antiga*. Percebem-se oferendas das quais os sangue está excluído: doces, flores, incenso, e mais particularmente, libações de vinho.

Imagem 10

Assim, esse “Sacrifício” de Rosso, poderia se intitular “O dia do nascimento do Rei”, e relacionar-se com a parede em frente onde está “A Ignorância banida”, que seria “O feliz advento do Rei”.

Imagem 11

Nos relevos laterais, nos enquadramentos, o tema principal é retomado e se mostram sacrifícios antigos: do lado direito, um sacerdote e uma sacerdotisa queimam uma novilha, fazem um sacrifício de sangue de animal, e do lado esquerdo um sacerdote e uma sacerdotisa, não visível na gravura, separada dele por um achatamento da parede oferecem incenso.

A pequena cena na moldura em forma de cartucho, abaixo, mostra 8 dançarinas, as ninfas dançando uma ronda, em volta de uma árvore grande, talvez a árvore sagrada de Céres, de onde pendiam muitas bandeirolas comemorativas e guirlandas de flores, em testemunho de

preces atendidas e onde as ninfas dos bosques de mãos dadas, circulam à volta de seu tronco.

A árvore visível na primeira versão do Sacrifício, essa mesma árvore é testemunha do grande fazedor de milagres e traz não somente inscrições, mas também ex-votos, como uma cabeça, um braço, e uma espada. Aqui, a árvore sagrada de Ceres, seria a França, e suas dinastias reais, a árvore que traz sempre o significado de vigor, crescimento, e continuidade, árvore genealógica do mito da realeza francesa.

Seções 3 e 4 - “A Unidade do Estado” e “O Elefante com Flores-de-Lis”

Seção 3. “A Unidade do Estado”

Em um cenário à antiga e coroado de louros, Francisco I aparece idealizado como imperador Romano.

O Rei está no centro de um grupo heterogêneo: soldados, altos dignatários, letrados, burgueses, e um humilde camponês. O Rei tem na mão esquerda uma granada, emblema da Concórdia: este fruto, cuja casca envolve muitos grãos, simboliza a harmonia das diferenças, de onde nasce a abundância que faz a força do Estado.

Imagem 12

As figuras laterais da enquadramento parecem ilustrar o contraste entre desunião e união. O painel da esquerda mostra dois homens maduros que se defrontam numa luta na qual nenhum dos dois se afirmará vencedor. No painel da direita dois jovens, levam sua embarcação para a pesca, numa colaboração amigável, o moreno guia as manobras do loiro.

Imagem 13

Na pintura do pequeno quadro inferior aparece o tema visual da “A chegada de um mensageiro”. O destinatário da mensagem, um soberano clássico, em nudez heróica, coroado e no trono, parece mergulhado em perplexidade. Seu primeiro conselheiro levanta as duas mãos aos céus, expressando consternação. Os cavalos estão preparados, sugerindo uma partida precipitada. Como conciliar essa imagem de pânico e indecisão com a idéia contida na “A Unidade do Estado”? pergunta Panofsky, e sugere que a resposta talvez esteja numa gravura de Fantuzzi, provavelmente a partir de Rosso Fiorentino, que é interpretada como uma variação a partir do personagem central da “A Unidade do Estado”.

Há nela o mesmo aspecto geral e a mesma pose do personagem com os dois atributos essenciais: a coroa de louros e a romã. Mas o personagem traz, além da coroa de louros, uma *coroa radiada*, e não parece estar vestindo uma armadura, mas sim um manto.

Imagem 14

Está vestido com calções, o que leva a crer que seja Vercingetorix, o primeiro chefe gaulês, cujos partidários lhe deram o título de Rei. E foi o primeiro que reuniu, sob o cetro, a maior parte da região que os romanos denominavam *Gallia bracata* (Gália em calções), a Gália Transalpina, por oposição à *Gallia togata* (Gália em toga), isto é, a Gália Cisalpina. Assim, a romã e a coroa poderiam ser atribuídas a Vercingetorix.

Assim alude, esse quadro menor, a Francisco I-Vercingetorix, e a cena mostra o momento em que Cesar recebe a notícia da revolta de Vercingetórix, quando acreditava que voltaria para a Itália, pensando estar a Gália pacificada. Sentado no que a Bíblia chama de a Sala do Julgamento⁷, César escuta as más notícias e fica irresoluto. Ao fundo, um homem prepara os cavalos para sair a qualquer instante. Na parede oposta, como comentário e complemento a esse quadro, há o exemplo inverso: o resolutivo Alexandre, o Grande - cuja vida é vista como análoga a de César - desata o nó górdio frente ao mundo.

Imagem 15

Seção 4. “O Elefante com Flores-de-Lis”

É uma das pinturas principais do programa visual e ideológico de Rosso.

Na iconologia renascentista, o Elefante aparece como um ser superior a todas as outras criaturas, não só pelo tamanho mas também pela bondade da sua natureza.

Por exemplo, na obra *A Idéia do Teatro* (1544) de Giulio Camillo:

*"Sob o banquete de Mercúrio haverá uma imagem de elefante, e porque dizem os escritores que ele é o animal mais religioso de todos, queremos que no volume de seu cânon trate-se da origem dos deuses fabulosos, da sua própria divindade e de seus nomes. E porque, pelo tagarelar das fábulas veio aquela opinião, este assunto pertence a Mercúrio, patrono da língua e do fabular. Esta mesma figura sob Prometeu significará a religião dos deuses fabulosos".*⁸

Imagem 16

E, *"Um elefante. Assim como essa imagem sob o Banquete significa deidade fabulosa, aqui denotará religião fabulosa, ritos e cerimônias com seus pertences".*⁹

O Elefante tem as qualidades da boa vontade, da previsão, a memória infalível, a doçura, a inteligência, a generosidade, o cuidado para com os outros, a moderação e a castidade. É também símbolo clássico da piedade, da sabedoria, e do poder invencível. Segundo Plutarco, é o único animal metamorfoseado por Circe que se recusou a voltar à condição anterior, pois na sua vida de homem, havia sido filósofo.

Também é símbolo da realeza. Na edição dos *Hieroglyphica* de Valeriano, já conhecida, mas publicada pela primeira vez em 1556, todo o capítulo que trata do elefante (II,6) é intitulado *Rex*, e uma das ilustrações desse capítulo, a gravura com a inscrição CAESAR retoma uma moeda romana na qual César, na forma desse nobre animal, aparece pisando uma serpente.

Imagem 17

Escreveu também Francesco Colonna, no século XVI: *"...um elefante enorme apresentou-se. Era de uma rocha mais negra que a obsidiana, com um pó muito fino de cintilas de ouro e pequenas manchas de prata que brilhava na pedra. (...) Havia hieroglifos ou*

caracteres Egípcios escavados ao redor da base oblonga (...). Na parte semicircular da base, atrás do elefante, encontrei, escavada, uma pequena escada ascendente, com sete degraus (...) os quais, em minha sede de novidades, subi”¹⁰.

Também na Bíblia, em I, Macabeus 6, 43, lemos: *"Foi quando Eleazar, chamado o Abaron, ao ver um dos elefantes equipado de couraças, e ultrapassando em altura todos os outros, pensou que sobre ele estivesse o próprio rei."*

Cesare Ripa, em sua *Iconologia*, associa o elefante à virtude da Temperança:

"Mulher, que segura um freio com a mão direita, com a esquerda um relógio, e no canto segura um Elefante. Está pintada com o freio em uma mão, e com o tempo na outra, para demonstrar o ofício da Temperança, que é de frear e moderar os aspectos da alma, segundo os tempos, significando-se também pelo tempo, a medida do movimento e do repouso, porque com a temperança se medem os movimentos da alma. O Elefante, conforme Pierio (Valeriano) no livro 2, está aí colocado pela temperança, porque, estando habituado a uma certa quantidade de alimento, não quer jamais ultrapassar o costume, tomando para alimentar-se somente o tanto de que necessita sua natureza”¹¹.

O elefante, que aparece no afresco de Rosso, enorme e grandioso, representa alegoricamente a Majestade do Rei em pessoa. Traz altivo, no pano que recobre seu corpo, a *Flor-de-Lis*; sobre a sela, o “F” real, e no adereço frontal, a *Salamandra* real. Está acompanhado pelo *Grou*, símbolo da vigilância e da independência do controle do homem. As penas de avestruz no adorno central podem representar a imparcialidade do rei que dispensa justiça a todos por igual. Não é um elefante comum, mas o *Elefante com a Flor-de-Lis*, imagem do Rei.

Ele está num anfiteatro, local alegoricamente transposto das idéias de Giulio Camillo, que esteve um tempo na corte de Francisco I, tendo escrito para esse rei um *theatrum mundi*, na forma de um Teatro da Sapiência, anterior à sua obra mais famosa, *A Idéia do Teatro*.

Os espectadores estão aboletados no ‘balcão’, e alguns privilegiados são admitidos na borda da arena. Nesse espaço, três estátuas rodeiam o Elefante. Cada figura, ao mesmo tempo um deus antigo, personifica um dos elementos. No canto inferior direito, Plutão acompanhado de Cérbero, representa a Terra; ligeiramente descentralizado à esquerda, e um pouco para trás, está Netuno, com o tridente, sobre o golfinho, o Delfim, representando a Água. E no primeiro plano, à esquerda, aparece Marte com armaduras pesadas, um raio chamejante a seus pés, representando o fogo.

O Elefante impõem-se a essas três figuras, mas no entanto, é dominado por uma quarta: a estátua de Júpiter, divindade associada ao Ar, o único elemento que escapa a todo poder. Mas Júpiter aqui, diferentemente de sua representação tradicional, traz sobre a cabeça, como Hércules, a pele do leão, e uma pele de carneiro com os cornos. Nesse caso ele é o Júpiter Amon egípcio, a divindade que foi reconhecida duas vezes por seu filho, Alexandre o Grande, primeiramente por meio do oráculo de Dodona, e mais tarde, em pessoa, quando

Alexandre foi ao Ammoneion do deserto da Líbia. A estátua, nesse afresco de Rosso, assemelha-se a uma das duas representações de Júpiter Amon, segundo Vincenzo Cartari: *A Carne é figurada sob o aspecto de um guerreiro que mostra os atributos da divindade Júpiter Amon: usa o velo (a pele) e sobre a cabeça tem os cornos do Ariete e a coroa do Pavão*.¹²

Panofsky escreve que o *Elefante com a Flor-de-Lis* é uma louvação em três níveis:

O Rei é celebrado como um soberano pleno de sabedoria e de virtude, e apresentado como senhor dos elementos. A composição sugere, numa alusão ao pequeno relevo abaixo de Alexandre desatando o Nó Górdio, que Francisco I, pintado na pintura em frente, como uma reencarnação de Vercingetorix, é aquele que realiza uma “*Gália reduzida a um só querer, submetida e consentida*”, e é louvado como um novo Alexandre, acrescentando visualmente que esse conquistador era muito afeito aos elefantes, e que ao conquistar a Índia tornou-os familiar ao mundo ocidental.

À esquerda do *Elefante com a Flor-de-Lis*, uma pintura representa o Rapto de Europa. À direita, uma outra ilustra os amores de Saturno e Philyra. Essas duas imagens podem ser interpretadas como exemplos contrastantes com o tema central: Júpiter finge-se de touro para raptar Europa, e Saturno toma a forma de um garanhão para seduzir Philyra - dois deuses entregues aos desejos carnis e animais. Opõem-se visualmente ao elefante, um animal próximo da divindade por sua sabedoria e ponderação.

II. O Rei humano, mortal, virtuoso.

Essa seção apresenta a mística pessoal do Rei virtuoso, bom, piedoso, mas também seu drama pessoal, seus defeitos e fraquezas.

Imagem 20

Seções 5 e 6 – “Cléobis e Biton” e “Os gêmeos de Catânia”

A quinta e sexta vigas, ou travessas, ilustram exemplos da virtude da *pietas* clássica, a *Piedade*, a dedicação desinteressada do Rei em relação à família e aos parentes.

As imagens comentam que o Rei sentia-se como um verdadeiro romano, mais ligado a seus parentes de sangue que às suas esposas e amantes. Sabe-se que era muito devotado à mãe, Luiza de Sabóia, a seus filhos e, como vimos, que tinha um afeto forte e recíproco por sua irmã, Marguerita de Navarra, a famosa Rainha Margot.

Imagem 21

Os temas das pinturas ilustram esse devotamento e piedade familiares, e ao mesmo tempo, aludem à dedicação e à lealdade dedicada por seus dois filhos quando ficaram reféns na Espanha por três anos, entre 1526-1529, em troca da libertação do pai, que estava encarcerado em Pávia, em 1525.

Nesse jogo de analogias visuais e associações virtuosas, o tema geral da *Piedade* aparece nas duas imagens principais e em diversas imagens que circulam ao redor das duas principais:

1. A história dos irmãos Cleobis e Biton transportando sua mãe, a sacerdotisa Cydippe, ao templo de Juno, substituindo os bois que tinham esse encargo, e não haviam voltado do campo.
2. Um relevo com a história do velho Cimon, ou Mykon, na prisão, e sendo aleitado por sua filha, Pero ou Xantipa. Talvez aludindo ao fato de sua amada irmã Marguerite de Navarra ter-lhe salvo a vida quando esteve preso na Espanha. O Rei sempre dizia que se ela não tivesse ido até lá, ele teria morrido.
3. A História dos Gêmeos de Catânia - Amphinomos e Aenapius, que salvam seus pais da erupção do Etna.
4. O quadro redondo da esquerda (rondeau) representa a morte bem aventurada desses dois filhos virtuosos.
5. O quadro redondo da direita trata do tema da peste.
6. Um pequeno quadro inferior retrata a cidade de Catânia em chamas.
7. As estátuas laterais - um velho barbudo, com um mantô pesado, e com calças 'bárbaras', talvez um gaulês, e um jovem atleta, romano, vestido somente com uma tanga.

Imagem 22

Seções 7 - 8 - “A Morte de Adônis” e “A Vingança de Náuplio”

Seção 7 - “A Morte de Adônis”

Neste tema neoplatônico, *A morte de Adônis*, Rosso pinta a Vênus atormentada inspirado na Sibila Líbica de Michelangelo. O Carro de Vênus é puxado por pombas e seguido por duas personagens que aludem à inquietação da deusa: a Fortuna, com sua roda, e a Adversidade, com seus martelos.

Imagem 23

Ao longe, uma jovem foge, em pranto, seu rosto expressa terror e tristeza.

Anjos circundam e depõem o corpo de Adônis num belo leito. A cena imita plasticamente algumas Deposições do Corpo de Cristo e aquela famosa *Deposição* de Rosso, aludindo ao sofrimento de Cristo. A lembrança leva a Ovídio, que diz que os amores se lamentam, dizendo palavras emocionadas a Vênus. Um Amor traz voando as roupas de Adônis, outros arrancam os cabelos, jogam suas armas, abanam com suas asas o jovem morto, trazem água em vasos de ouro, e um deles lava a coxa de Adônis, enquanto um outro lhe tira as sandálias.¹³ Aos lados, dois relevos, comentam outros aspectos da história

No relevo da esquerda, vê-se Cibele em seu carro puxado por um leão e uma leoa.

É uma alusão ao fato de que Vênus “*entremeando de beijos suas palavras*”, para prevenir o caçador Adônis contra encontros com animais ferozes, diz a ele como deveria conduzir Hipomeno e Atalanta a profanar o santuário de Cibele. Por causa disso foram transformados em um leão e uma leoa, “*condenados a morder o freio das renas de Cibele com seus dentes impotentes, como das outras criaturas*”, conforme Ovidio escreve nas *Metamorfoses*.¹⁴

No relevo da direita, vemos práticas rituais, como o batismo com sangue animal e a automutilação a que se dedicavam os adoradores de Cibele.

Panofsky, perguntando como se insere tudo isso no programa iconográfico da Galeria, indica que talvez seja uma alusão à morte trágica do Delfim, com 17 anos, em 10 de agosto de 1536. O Delfim que iria reinar com o nome de Francisco II, ficou gravemente doente, depois de beber um copo de água gelada, quando saía esgotado e acalorado de uma partida de "jeu-de-paume", e morreu em uma semana. Não se sabe se morreu acidentalmente ou envenenado. Era visto como uma pessoa bonita e reservada, tinha preferência pela leitura mais que pelas artes marciais. Sua morte é representada, alusivamente, na trágica *Morte de Adônis*. Em Ovídio, lemos o lamento de Vênus: *Não de todas as coisas poderá o destino dispor. Uma recordação do meu luto, ó Adônis, ficará para sempre: a cada ano se repetirá a cena da sua morte, como lembrança da minha dor. E o sangue será transmutado em uma flor. ... em uma planta de menta.*¹⁵

Imagem 24

Seção - “A Vingança de Náuplio”

Rosso, nessa pintura, juntou dois episódios das Fábulas de Higino: A Morte de Ajax, o Pequeno, e a Vingança de Náuplio, rei de Eubéia:

Depois do saque de Tróia, ao voltar, os gregos foram perseguidos pela vingança dos deuses e deusas cujos templos haviam profanado. Estas divindades jogaram a frota grega numa tempestade terrível perto do promontório de Cefaréia, ao sul da ilha de Eubéia. Ajax, que tinha violado Cassandra no templo de Atenas, recebeu um castigo pessoal: a deusa feriu-o com um raio e as ondas jogaram seu corpo sobre um rochedo, que recebeu o nome de “Rochedo de Ajax”.

Náuplio, o rei da ilha, encarregou-se dos outros gregos e vingar seu filho, Palamede, que por causa de uma acusação maliciosa e injusta de Ulisses, tinha sido apedrejado.

Náuplio preparou uma armadilha: acendeu um fogo que os gregos pensaram que fosse um sinal que os guiaria até o porto. Enganados, os gregos acabaram bateram nos recifes e naufragaram. Os que não morreram afogados, foram mortos na praia.

No afresco de Rosso, vemos essa narração em imagens: o fogo enganoso, o massacre na praia e o cadáver de Ajax boiando sobre um recife isolado. Ao fundo, vemos Náuplio que morre ao se jogar no mar, para ir ao encalço de Ulisses que fugia. Náuplio, que causara a morte dos gregos, foi vítima da própria vingança.

Imagem 25

Esta pintura está em frente à *Morte de Adônis* que, como vimos, é uma alusão à morte do Delfim.

Mas, Panofsky escreve que talvez essa pintura fizesse alusão a outro drama da vida de Francisco I, ocorrido logo depois da sua prisão e da morte do Delfim, a suposta traição do

condestável Carlos de Bourbon.

Rosso deve ter relacionado aquela história de Náuplio com a história de Carlos de Bourbon, que também foi vítima de uma injustiça, como o foi o filho de Náuplio.

Carlos de Bourbon era o mais querido vassalo de Francisco I, conhecido como um príncipe amável, corajoso, generoso e leal ao Rei desde o começo do reinado - como Náuplio, no começo da guerra de Tróia em relação aos gregos. Tal como o filho de Náuplio, Carlos de Bourbon cai em desgraça, perseguido por Luísa de Sabóia. Teve sua condição de Condestável retirada e seus bens ameaçados. Acaba indo para o lado de Carlos V. E com este, teve papel decisivo na derrota da França em Pávia. Dois anos mais tarde, liderando suas tropas no Saque de Roma, ao escalar os muros da cidade, foi ferido mortalmente – como o próprio Náuplio, que morreu no meio dos restos da frota grega.

O segundo personagem da pintura de Rosso, Ajax, rei dos Locreus, é comparável à Ugo de Moncada, que também participou do Saque de Roma e era conhecido por sua habilidade, coragem e crueldade. Ambos têm suas mortes relacionadas ao mar: Ajax profanou o templo de Atenas, na guerra de Tróia, e Moncada foi derrotado na batalha naval de Amalfi, torturado e morto.

Os nichos que enquadram esse afresco estão vazios, e o cartucho inferior mostra um pequeno grupo de divindades marinhas.

3. A vida do rei: Reflexão.

Nesta terceira sequência, a narração visual é algo como uma meditação espiritual. Depois das grandes ações e obras do início, as reflexões sobre a vida.

Seções 9 e 10 – “A Fonte de Juvêncio” (ou da Juventude) e “A Educação de Aquiles”

Seção 9. “A Fonte de Juvêncio”

Rosso nessa pintura sobre a Fonte da Juventude, ilustra uma lenda que é citada primeiramente nos *Theriaca*, de Nicandro de Colophon, um poema didático sobre animais venenosos e os meios de sarar de suas mordidas.

Imagem 26

Segundo Nicandro, as serpentes conservam sua juventude perene graças ao fato de mudarem de pele anualmente e a origem disso está no fato de que os homens ao traírem Prometeu, seu benfeitor, foram recompensados por Júpiter com a juventude eterna.

Mas, os homens, além de estúpidos e ingratos, eram preguiçosos e deram a um asno o encargo de carregar aquele dom. Um dia, o asno estava com muita sede e quis ir até um lugar onde havia água. A água estava sob a guarda de uma serpente, que pediu o fardo que ele trazia em troca de deixá-lo beber, o que foi aceito imediatamente pelo asno. E desde então as serpentes permanecem eternamente jovens, enquanto os homens ficaram

condenados a envelhecer.¹⁶

Nessa pintura, a Juventude é imaginada como uma bela jovem, e a serpente sob o aspecto de um ser de natureza mista, serpente, cisne e dragão.

A moral da história poderia se aplicar ao próprio Francisco I: C. Terrasse comenta: “*Resta tentar explicar a escolha, por Francisco I, de uma fábula ao mesmo tempo graciosa e melancólica. O Rei tinha agora perto de 50 anos, e estava doente. Ele meditava sobre sua juventude passada, sua saúde declinante, e quis, talvez, que nesta Galeria que celebrava os fastos de seu reino, houvesse lugar também para as tristezas de seu coração. Mas o Rei, poeta e apaixonado pela Antiguidade, quis que sua melancolia fosse expressa sob o véu de uma alegoria antiga.*”¹⁷

O enquadramento dessa pintura, ao contrário das outras, traz duas vezes a imagem da Salamandra real, tanto na parte superior, como emblema heráldico, e também no cartucho inferior, enfatizando o seu caráter de indestrutível - a divisa de Francisco I diz *Nutrisco et extinguo* - e contrasta com a moral daquela história sobre a mortalidade dos homens. Ao lado, a imagem de um mastim agressivo, para o qual é preciso um laço grosso, contrasta com a do outro lado, um galgo, velho e cansado.

Sempre ecoando os temas da melancolia, das idades, da juventude, da velhice e da morte, e criando oposições - força e fraqueza, sabedoria e ignorância - vemos relevos em estuque que personificam o verão: uma jovem levando sobre a cabeça uma cesta de frutas e de flores, acompanhada por um leão, signo zodiacal do mês de julho, e a personificação do inverno: um homem levando sobre os ombros um porco morto e acompanhado de um novilho.

A imagem redonda (*rondeau*) da esquerda apresenta uma celebração religiosa, solene e tranquila. As pessoas, nesse dia de festa, penetram num templo para oferecer sacrifícios, enquanto nas nuvens aparecem os deuses do Olimpo. Entre eles está Ganimedes, que partilha da carruagem de Júpiter, e Hércules, ambos felizes por poderem ser admitidos na sociedade dos imortais.

A imagem ao lado dessa, do lado direito, traz um ambiente visual relacionado à velhice, à decrepitude, à magia negra. A cena é dominada pela imagem de *Hecate triformis*, a “sórdida”, a “devoradora de cães”, madrinha dos mágicos, das feiticeiras e dos envenenadores. No meio de um conjunto de elementos arquiteturais à antiga, onde há até uma imagem de Vênus sem braços nem cabeça, estão quatro tipos aversivos: um miserável com o crânio careca faz um culto a Hécate; uma velha megera com muletas e manto; uma outra velha cavalga um lobo, e no primeiro plano à direita, um idiota leva um balde: tem aspecto de mendigo, orelhas de animal e usa óculos, símbolos da estupidez e da idade avançada.

Seção 10. “A Educação de Aquiles”

A pintura central dessa seção está em oposição a “A Fonte da Juventude”: no lugar da juventude perdida pela fraqueza e pela estupidez, vemos aqui a juventude guiada pela força pela sabedoria.

Imagem 27

Num Ginásio, vemos Quíron, o centauro, o filho sábio Saturno e Philyra. A mitologia greco-romana considerava-o perfeito nos talentos do corpo, nas artes e em astronomia, música, e medicina. Nesta cena, ele inicia o jovem Aquiles nas artes da equitação, da esgrima, da flauta, e da natação. Esta última arte é também uma alusão ao fato de que o Castelo de Fontainebleau, no tempo de Francisco I, teria sido o único castelo da Renascença a ter uma piscina de grandes dimensões.

Na cena, que apresenta ao mesmo tempo diferentes momentos da educação de Aquiles. Quíron, segundo a uma atribuição renascentista, é mentor de Príncipes. Assim, aqui é figurado como Instrutor.

A inspiração vem principalmente da obra de Filostrato, *A Educação de Aquiles*, na qual o centauro, já velho aparece cheio de ternura e de compreensão, principalmente com as crianças.¹⁸

A decoração à volta desse quadro principal, a enquadatura, propõe também uma outra leitura do tema

Nas pinturas laterais vemos os gigantes acorrentados. Provavelmente simbolizam a escravidão que necessita da força bruta, por oposição à liberdade que propicia o domínio de si, vista no quadro central. Abaixo, reforçando o domínio e treino do corpo, vê-se um relevo em estuque de um combate violento, enquadrado por dois jovens atletas, que anunciam as ações heróicas de Aquiles, treinado por Quíron.

Os outros relevos evocam outra fase da Educação de Aquiles - neles vemos brinquedos e acessórios femininos: um par de sandálias elegantes ornadas de fitas, um pequeno berço no qual repousa um cabrito, um tear miniatura e um outro que bascula, também miniatura, sobre o qual se acha um novelo de lã, não fiado. As sandálias e o basculante não aparecem na figura reproduzida.

Estes motivos parecem aludir ao intervalo de tempo que Aquiles passou disfarçado de mulher junto às filhas de Licomedes, entre a sua estadia com Quíron e a partida para a Guerra de Tróia.¹⁹

Panofsky afirma que talvez esse conjunto de imagens seja um documento visual mais confessional que cortesão, e que “A Fonte da Juventude (ou de Juvêncio)” aludiria a Francisco I, já velho e doente, e “A Educação de Aquiles” ao delfim Francisco, o filho belo e vigoroso, mas condenado à morte antes que sua juventude desabrochasse, e que Quíron seria o próprio Rei.

Seções 11 e 12 - “O Combate dos Centauros e dos Lapitas” e “Vênus frustrada”

Seção 11. “O Combate dos Centauros e dos Lapitas”

Aqui está representada a batalha violenta que desencadeiam os centauros bêbados no banquete de núpcias de Pirithöus e Hipodâmia, conforme relata Ovídio nas Metamorfoses.²⁰

É um tema tradicional utilizado para aludir à Guerra. Quase como um conceito visual, a Guerra, o caos selvagem, é representada pelos centauros bêbados e o enfrentamento dos inimigos, numa luta violenta, insensata, interminável, sem resultados entrevistados. Uma alusão aos efeitos morais da Guerra.

Imagem 28

A enquadramento traz no local inferior um relevo que ilustra os efeitos da cólera e da embriaguês: dois personagens, um velho já caído de bêbado e um jovem que continua a beber, são acompanhados por animais que personificam os Vícios - o urso: a Cólera tradicionalmente a causadora da discórdia, das richas e das guerras; o javali: o Furor ou a loucura, a truculência, a ferocidade, a impiedade; o asno: a Obstinação, a arrogância, e até mesmo o diabo. A Inveja aconselha o jovem, tendo atrás a Adversidade, com seu martelo.

Nas laterais vêm-se dois bustos de sacerdotes com tiara que lembram aquele Sacerdote do Sacrifício, na Seção 2. E, novamente, um medalhão de cada lado, o "F" real e a "Salamandra" real.

Seção 12. “Vênus frustrada”

Essa pintura é vista como um comentário visual a respeito do gosto de Francisco I pelas mulheres, o que não o impedia de preferir os combates, quando necessário, segundo sua lenda pessoal.

Rosso alude ao Amor que deve ceder à Guerra.

Imagem 29

O Rei, que seria Marte, está ausente, e a rainha, seria Vênus, que está vestida. Cupido aqui está adormecido. A mulher, na escada acima de Vênus, a *Ternura Conjugal*, implora à deusa do Amor que o acorde para que ele fleche o herói ausente. Mas, Vênus não pode fazer nada, e o destino deve seguir seu curso, o amor deve esperar a Guerra.

Essa última pintura compõe, nesse programa de ideologia visual, com a primeira - a *Ignorância Banida* – as duas virtudes do Rei Francisco I: a *Sabedoria* e a *Coragem*, o Livro e a Guerra. Lembremos que naquela pintura, o Rei entra no Palácio da Felicidade Eterna com um livro e uma espada: alusão ao Rei que soube se cercar de figuras importantes, artistas e intelectuais, e empreendeu inúmeras guerras, internas e externas.

Imagem 30

Imagem 31

Completando essa seção vemos as imagens da guerra nos estuques laterais das enquadramentos que apresentam à esquerda uma batalha naval, e à direita, um combate de cavalaria.

Imagem 32

Finalizando.

O programa de Rosso parece ter sido feito etapa a etapa, sensível a acontecimentos contemporâneos. Suas imagens não seguem uma ordem cronológica estrita, talvez para poderem ser incluídos alguns fatos de última hora. Isto é mais perceptível a partir das seções 5 e 6: Cléobis e Biton – Os Gêmeos de Catânia; A Morte de Adônis e A Vingança de Náuplio; A Fonte de Juvêncio e A Educação de Aquiles, O Combate dos Centauros e dos Lapitas e Vênus Frustrada.

Em seu conjunto, percebemos que o programa visual de Rosso Fiorentino para a Galeria de Fontainebleau é um programa iconográfico baseado em princípios da Arte da Memória, em sua versão renascentista italiana, colocada em circulação na França principalmente por Giulio Camillo, que trabalhou a serviço do rei Francisco, e cuja obra deve ter sido do conhecimento de Rosso.

É um programa complexo, e como arte da memória apresenta uma justaposição de elementos iconográficos, mitológicos, religiosos e filosóficos que tornam sua decifração e interpretação muito difícil, mas desafiante e interessante. Não foi um programa fechado, fixo desde o começo, totalmente coerente, e assim permanece flexível e aberto a muitas interpretações, que parecem nunca terminar.

Tivemos a oportunidade de perceber a Arte da Memória operar em imagens e palavras a Memória de um Rei, representando-o quase perfeito, uma imagem fantástica e inesquecível, que ele próprio, e seus contemporâneos já estavam construindo, dando veracidade futura às palavras que serão escutadas na oração fúnebre pronunciada por Pierre Duchâtel por ocasião de seus funerais, na qual depois de elogiar as grandes virtudes do Rei, diz que Francisco I passou desta vida para a Glória eterna. Por causa dessa frase, contrária à doutrina católica do purgatório, o editor Robert Estienne, protegido do Rei, que publicou a oração, foi acusado de heresia reformista, e depois de alguns anos, sem a proteção do rei, retirou-se para Genebra, e tornou-se calvinista.

E temos, também, as palavras comoventes de Marguerite de Navarra: *Mas, ai de mim, meu corpo foi afastado do seu, ao qual estava unido desde o tempo de nossa infância (...) Quem chorará Francisco, a não ser Marguerite, a quem foi ligada desde a infância em seu berço? Ai! Quem me diz o contrário, me enraivece.* Pensées Spirituelles.²¹

Essa construção ideológica, visual e textual, mostra a persistência da arte da memória e da propaganda na educação política contemporânea, praticada principalmente pelos produtores comerciais de imagens, as agências de propaganda e marketing político. Ali, na galeria do Rei, vimos isso, mas em sua forma permanente, em meios concretos, em pintura, arquitetura, gesso. Sempre podemos voltar e conferir, a imagem estará lá. A comunicação visual atual, veloz e eletrônica, pratica a arte da memória junto com uma forma perversa da arte do esquecimento ao sobrepor ininterruptamente imagens e palavras, que constroem e reconstroem mitos institucionais e pessoais e ideologias visuais, que podem durar alguns

dias na televisão, um período de eleições, uma edição semanal de revista. Todas as épocas tiveram seus artistas e intelectuais a serviço da Propaganda, cada uma à sua maneira. As imagens em movimento no tempo trazidas pelo Cinema, a quantidade, a velocidade e efêmeridade dos meios atuais, televisão e internet, fazem a diferença e tornam muito difícil a volta ao passado das imagens que estão sendo vistas no presente, não há imagens disponíveis para rememorar, a não ser quando os proprietários das empresas de comunicação têm interesse em refazer ideologicamente a História, a que dão o nome de Documentário, e com o auxílio de intelectuais, jornalistas, artistas, escolhem as imagens agentes de devem vir a aparecer e refazer um novo Programa Visual Arte da Memória de Imagens e Palavras.

Imagens

por ordem de ocorrência

01 - Galeria François I

Primatice, l'exposition du Louvre, Dossier de l'Art. Dijon: Édition Faton, n. 112, setembro 2004. Página 16.



02 - A Morte de Adônis

Rosso Fiorentino. *A morte de Adônis*. Cartão Postal. Photo Réunion des musées nationaux, Paris, 1990.



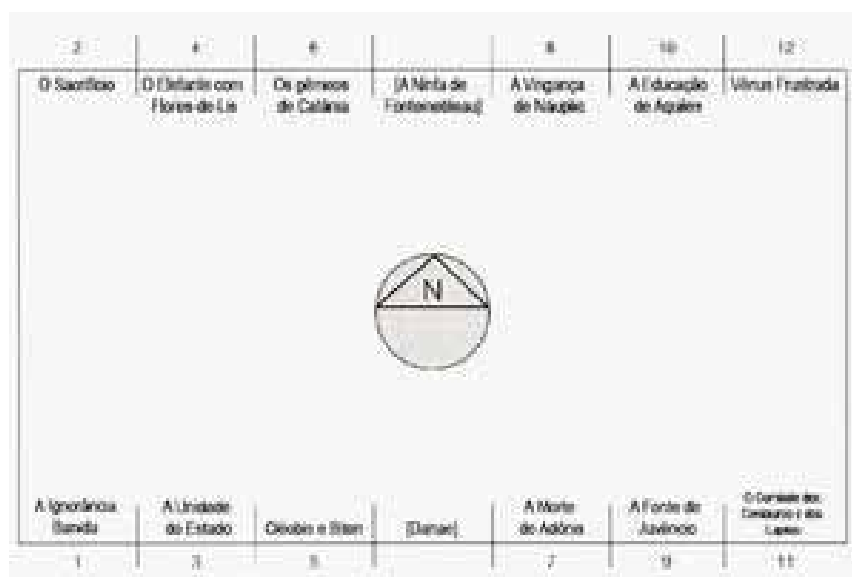
03 - Deposição de Cristo

Rosso, *Le Christ mort*, Les dossiers du musée du Louvre. Editions de la Réunion des musées nationaux: Paris. 66 Exposition-dossier du département des Peintures. Página 10.



04 - Planta da Galeria

Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau*. Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 13.



05 - Danae

Primatice, l'exposition du Louvre, Dossier de l'Art. Dijon: Édition Faton, n. 112, setembro 2004. Página 17.



06 - A Ignorância Banida

Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau*. Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 6, Figura 3.



07 - A Ignorância Banida

René Boyvin à partir de Rosso. *Em* Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau*. Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 6, Figura 4.



08 - O Sacrifício

Antonio Fantuzzi *à partir de* Rosso. *Em:* Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau.* Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 10, Figura 8.



09 - O Sacrifício

Galerie François Ier. Travessa 2. *Em:* Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau.* Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 10, Figura 6.



10 - O Sacrifício

René Boyvin à partir de Rosso. *Em*: Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau*. Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 10, Figura 8.



11 - Iconologia - Zelo

Cesare Ripa. O Zêlo. *Iconologia*. Roma, 1613. Foto Biblioteca Forney. *Em*: Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau*. Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 14, Figura 9.



12 - A Unidade do Estado

Tapeçaria reproduzindo a Travessa 3: “A unidade do Estado”. *Em*: Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau*. Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 23, Figura 15.



13 - A Unidade do Estado

Antonio Fantuzzi à partir de Rosso. *Em* Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau*. Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 23, Figura 16.



14 - Vercingetorix

Desenho de Antonio Fantuzzi à partir do monumento. *Em* Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau*. Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 27, figura 17.



15 - Alexandre desata o nó Górdio

Galerie François 1er. Detalhe da Travessa 4. *Em:* Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau.* Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 39, figura 26.



16 - O Elefante com Flores-de-Lis

Galerie François 1er. Travessa 4. *Em:* Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau.* Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 27, Figura 18.



17 - O Elefante com Flores-de-Lis

Antonio Fantuzzi à partir de Rosso. Em: Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau*. Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 27, Figura 19.



18 - César como um Elefante

Pierio Valriano. Retrato alegórico de Júlio César em elefante. *Hieroglyphie*. Frankfurt, 1978. Em: Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau*. Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 31, Figura 22.



19 - Júpiter Ammon

Vincenzo Cartari, *Le immagini de i Dei de gli antichi/Storie di Dei e di Eroi che hanno ispirato generazioni di artisti*, Vicenza, Neri Pozza Editori. 1996. Página 149.



20 - Cléobis e Biton

Galerie François 1er. Travessa 5. *Em*: Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau*. Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 39.



21 - Os Gêmeos da Catânia

Galerie François 1er. Travessa 6. *Em:* Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau.* Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 47, figura 27.



22 - A Peste causa a morte

Galerie François 1er. Detalhe da Travessa 5. *Em:* Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau.* Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 43, figura 29.



23 - A Morte de Adônis

Galerie François 1er. Travessa 7. *Em:* Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau.* Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 47, figura 33.



24 - Sibila Líbica

Joseh Pulitzer, *A sibila líbica*, Metropolitan Museum of Art, New York. *Em*: Charles Sala. *Michelangelo*, Finest SA / Éditions Pierre Terrail, Paris, 1995. Página 104.



25 - Vingança de Náuplio

Antonio Fantuzzi à partir de Rosso. *Em*: Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau*. Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 58, Figura 40.



26 - Fonte de Juvêncio

Galerie François 1er. Travessa 9. Em: Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau*. Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 58, figura 41.



27- A Educação de Aquiles

Rosso Fiorentino. *L'Education d'Achille*. Cartão Postal. Photo Réunion des musées nationaux, Paris, 1990.



28 - Combate dos Centauros e dos Lapitas

Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau*. Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 62, figura 47.



29 - Vênus Frustrada

http://www.artinvest2000.com/rosso_florentino_decoration.htm. Acesso em 23 de junho de 2007.



30 - Vênus Frustrada

Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau*. Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 66, figura 51.



31 - Combate de Cavalaria

Detalhe da Travessa 12. *Em*: Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau*. Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 70, figura 52.



32 - Batalha Naval

Detalhe da Travessa 12. *Em:* Panofsky, Erwin e Dora. *Étude Iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau*. Brionne: Gerard Monfort, 1992. Página 70, figura 53.



REFERÊNCIAS

Relativa ao texto

A bíblia de Jerusalém, São Paulo, Edições Paulinas, 1987.

ALMEIDA, M. J. **O teatro da memória de Giulio Camillo**. São Paulo: Ateliê Editorial/Editora da Unicamp, 2005.

_____. **Cinema: arte da memória**. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.

CAMILLO, G. **L’Idea del teatro**. Introdução e tradução de Lina Bolzoni. Palermo: Sellerio Editore, 1991.

CARTARI, V. **Le imagini de i Dei de gli antichi/Storie di Dei e di Eroi che hanno ispirato generazioni di artisti**. Vicenza: Neri Pozza Editori, 1996.

COLONNA, F. **Hypnerotomachia Poliphili**. London: Thames & Hudson, 1999.

OVÍDIO. **Metamorfosi**. Torino: Einaudi, 1994.

PANOFSKY, E. DORA. **Étude iconographique de la Galerie François Ier à Fontainebleau**. Brionne: Gerard Monfort, 1992.

_____. **Idea**. Paris: Gallimard, 1989.

_____. **Renascimento e renascimento na arte ocidental**. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

_____. **Studies in iconology**. New York: Icon Editions, 1972.

RIPA, C. **Iconologia**, Milano: Tea, 1992.

SCAILLIÉREZ, C. R. **Le Christ mort**, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2004.

VALERIANO, Giovanni Pierio. Ieroglifici, overo Commentario delle occulte significationi degli Egittij, & altre nationi composti per l’eccellente signor Giovanni Pierio Valeriano da Bolzano di Bellune. In Venetia, appresso Glo. Antonio, e Giacomo de’ Franceschi. MDCII

YATES, F. A. **The art of memory**. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

Primatice, Maître de Fontainebleau, **Arte Absolument**, Paris: Ed. Art Absolument, número especial, outono de 2004.

Primatece, l'exposition du Louvre, **Dossier de l'Art**. Dijon: Édition Faton, n. 112, setembro 2004.

REFERÊNCIAS

Auxiliar

ALMEIDA, M. J. **O teatro da memória de Giulio Camillo**, São Paulo, Ateliê Editorial/Editora da Unicamp, 2005.

_____. **Cinema: arte da memória**. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.

_____. O triunfo da escolástica, a glória da educação, **Revista Educação & Sociedade**, Campinas, v. 26, n. 90, 2005.

_____. A educação visual da memória – imagens agentes do cinema e da televisão, Campinas, **ProPosições**, v.10, n. 2 [29] jun. de 1999.

_____. **Aproximações em forma escrita sobre as imagens da pintura e do cinema**, em representações do espaço, Campinas, Autores Associados, 1996.

_____. As idades, o tempo, Campinas, **Pro-posições**, v. 15, n.1 [43], jan/abr 2004.

BOLZONI, L. **La rete delle immagini**, Torino: Giulio Einaudi editore. 2002.

CICERONE, **La retorica** - A Gaio Erennnio, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1992.

DA VINCI, L. The Notebooks of Leonardo Da Vinci. New York: Dover Publications, Inc. 1970. v. 1.

GARIN, E. **Lo zodiaco della vita**, Roma: Editori Laterza, 1994.

_____. **L'uomo del Rinascimento**, Roma: Editori Laterza, 1997.

HASKELL, F. **Patrons and Painters** – art and society in Baroque Italy, Yale University Press, London, 1998.

KLEIN, R. **A forma e o inteligível/escritos sobre o Renascimento e a arte moderna**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1998.

MAYER, R. **Manual do Artista** – de técnicas e materiais, São Paulo: Martins Fontes, 1996.

OVIDIO, **Metamorfosi**, Torino: Einaudi, 1994.

PANOFSKY, E. **Renascimento e Renascimento na arte ocidental**. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

_____. **A perspectiva como forma simbólica**, Lisboa: Ed. 70, 1999.

_____. **Three essays on style**, MIT Press, 1995.

YATES, F. A. **The art of memory**. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

MILTON JOSÉ DE ALMEIDA

Professor, pesquisador e coordenador do Laboratório de Estudos Audiovisuais OLHO, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas

E -mail: miltonpisani@gmail.com

Artigo recebido em: 11/12/2007

Artigo para publicação em: 20/12/2007

¹ Giulio Camillo participou da Corte de Francisco I (1494 – 1547), ensinou-lhe a Arte da Memória, dedicou a ele o *Theatro della Sapienza*, e colaborou nas imagens da Galeria, principalmente, através dos pintores italianos, contratados para isso, como Rosso Fiorentino. Desde 1530, Camillo vai e volta à França e à Itália, e às vezes ao Friuli. Talvez já em 1519 tivesse estado na França. Outros autores, preferem afirmar que a primeira viagem de Camillo, à corte francesa, tenha sido em 1530, em companhia do conde Claudio Rangoni e de Girolamo Muzio, quem anotou a *Idea del Teatro*, ditada por Camillo.

² Almeida, Milton José. *O Teatro da Memória de Giulio Camillo*, Ateliê Editorial/Editora da Unicamp, Campinas, SP, 2005

³ (em *Dve Trattati dell'eccellentissimo M. IVLIO CAMILLO: L'vno delle materie che possono venir sotto lo stile dell'eloqvente. l'altro della imitatione*. In Vinegia appresso Paolo Gherardo, Vinegia, Bibl. Marciana: 192 D. 392.1. p. 36 e 37a.).

⁴ Almeida, Milton José de, *O Teatro da Memória de Giulio Camillo*, acima citado, e *As Idades, o Tempo*, em *Pro-Posições*, FE-Unicamp, v.15, p.39 - 61, 2004

⁵ Alguns quadros foram perdidos, e outros posteriormente restaurados, e nesse artigo, alguns são representados por gravuras que documentam sua existência, pois não consegui todas as reproduções, e não se pode fotografar no local.

⁶ Homero, *Ilíada*, XXIV, v. 522-532.

⁷ “Fez o Pórtico do Trono, onde ele administrava a Justiça, chamado, Pórtico do Sala do Julgamento, era revestido de cedro de uma extremidade à outra do pavimento”. I Reis 7:7

⁸ Almeida, Milton José de, *O Teatro da Memória de Giulio Camillo*, O Banquete, p. 248

⁹ Almeida, Milton José de, *O Teatro da Memória de Giulio Camillo*, Prometeu, p. 311-12

¹⁰ Collona Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili*, Veneza, 1499, p.38

¹¹ Ripa, Cesare, *Iconologia*, p. 436-438

¹² Cartari, Vincenzo, *Le imagini de i Dei de gli antichi*, p. 148-149

¹³ Ovidio, *Metamorfosi*, X, v. 413-415, 503-09, 682, 705-39

¹⁴ Ovidio, *Metamorfosi*, X, 560-704

¹⁵ Ovidio, *Metamorfosi*, X, v. 724-735

¹⁶ O poema pode ter sido dedicado a Átalo III, rei de Pérgamo, que Galeno, junto a Mitrídates, classificou como um manipulador de venenos, os quais ele entregava a criminosos para testar a eficácia de antídotos. Justin relata que o rei "encarregou-se de ele mesmo desenraizar e pilar ervas nocivas em seu jardim, misturando-as a algumas inofensivas, e enviar todas, umidecidas com líquidos venenosos, como presentes especiais a seus amigos." (*Epitome*, XXXVI.4). Nicandro de Colofon (130 BC), aelius-stilo@yahoo.com

¹⁷ C. Terrasse, “Musée de Fontainebleau: Sur deux peintures allegoriques de la Gelérie François Ier à Fontainebleau. Les Musées de France, II, 1949, p.176 sqq. Citado por Dora e Erwin Panofsky em *Étude Iconographique*...pp. 50-51

¹⁸ Rejano, Susana M.L. La Educacion de Aquiles, estructura compositiva y modelo educativo de una ecfrasis del siglo XII d.C. Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Gregos e Indoeuropeus, vol.13, 2003, o, 195-211. <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/flil/11319070/articulos/CFCG0303110195A.PDF>

¹⁹ Stace, Achilléide, Trad. Jean Méheust. Paris, Société d'Édition “Les Belles Lettres”, 1971

²⁰ Ovidio, *Metamorfosi*, XII, v. 210-535.

²¹ “Mais, hélas, mon corps est banny/Du sien, auquel il feut uny/Depuis le temps de nostre enfance!”(...) “Qui pleurera Francois que Margueritte./Qui fit liee par enfance en son bers?/Las! qui me dict le contraire, m'irrite.” SIEFAR (Société Internationale pour l'Etude des Femmes de l'Ancien Régime) <http://www.siefar.org>